

## LA DRAMATURGIA DE RAFAEL SPREGELBURD Y SU RECEPCIÓN EN EL CAMPO TEATRAL ALEMÁN

Lucas Rimoldi\*

### NOTA DEL EDITOR

Este artículo es producto de la investigación que el Doctor Rimoldi está realizando para el CONICET, cuya temática versa sobre las tendencias del teatro argentino actual en dos escritores/directores/actores representativos: Rafael Spregelburd y Mariana Chaud.

**Resumen:** Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), dramaturgo, actor, director y traductor, constituye uno de los paradigmas más claros de indagación de procedimientos novedosos de escritura escénica en Argentina. Su poética cruza comicidad, metaficción y filosofía, y está influida tanto por la teoría del caos como por la cultura de los *mass media*. *La estupidez*, comisionada por el Deutsches Schauspielhaus para su proyecto «Schreibtheater», obtuvo en 2003 el Premio Tirso de Molina a la Mejor Obra Hispanoamericana. El análisis del texto dramático y del montaje de Spregelburd con su grupo El Patrón Vázquez muestra su distanciamiento irónico del realismo y el cultivo de una dinámica significativa basada en la mutabilidad, el exceso, la interferencia, la proliferación y el humor estructural. En ella se deconstruyen las posiciones políticamente correctas y todo sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria, y del sentido progresivo del tiempo como tiempo de aprendizaje. Se estrenó en mayo de 2005, en la Schaubühne de Berlín, y también pudo verse en Stuttgart, Basel, Viena, y en 2011, en Wuppertal. La experiencia de Spregelburd en Alemania (el país extranjero donde más repercusión ha tenido su obra) es inédita para un dramaturgo argentino, pues además ha sido autor en residencia del Deutsches Schauspielhaus (2000-2001), el Theaterhaus de Stuttgart (2002), la Schaubühne de Berlín (2004 y 2005) y el Münchner Kammerspiele de Munich (2007). Una de las habilidades del autor es responder con inteligencia las demandas de las instituciones extranjeras cuando pretenden que el teatro latinoamericano se limite a tematizar convencionalmente aspectos asociados a nuestras culturas y los tñia de color local.

**Palabras clave:** Teatro argentino, Rafael Spregelburd, campo teatral alemán, Schaubühne de Berlín, Dramaturgia.

---

\* Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Investigador Asistente del CONICET para el Centro de Investigación en Literatura Argentina-CILA de la Universidad Católica Argentina. Correo electrónico: [llrimoldi@yahoo.com](mailto:llrimoldi@yahoo.com)

Fecha de recepción: 04-10-2010. Fecha de aceptación: 28-10-2010.

*Gramma*, XXI, 47 (2010), pp. 46-56.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

**Abstract:** *Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), playwright, actor, director and translator, is one of the clearest paradigms of inquiry of new scenic writing procedures in Argentina. His art crosses comedy, metafiction and philosophy, and is influenced by the chaos theory as much as by the culture of the mass media. La estupidez, commissioned by the Deutsches Schauspielhaus for its project «Schreibtheater», won the 2003 Tirso de Molina Prize for Best Hispanic Play. The analysis of the dramatic text and Spregelburd assembly with his group El Patrón Vázquez shows the ironic deconstruction of realism and the cultivation of significant dynamics based on excess, mutability, interference, proliferation and structural humor. It deconstructs politically correct positions and all active sense of history, either as hope or memory, and the forward direction of time as learning time. It premiered in May 2005 in Berlin Schaubühne, and was also seen in Stuttgart, Basel, Vienna, and in Wuppertal in 2011. Spregelburd experience in Germany (the foreign country where his works show the greatest impact) is unprecedented for an Argentine playwright, as he has also been a residing author at the Deutsches Schauspielhaus (2000-2001), the Theaterhaus Stuttgart (2002), the Schaubühne Berlin (2004 and 2005) and the Münchner Kammerspiele Munich (2007). One of the skills of this artist is his clever response to the demands from foreign institutions when they claim that Latin American theater should be limited to conventionally dealt with aspects associated with our culture and local color tints.*

**Keywords:** *Argentine theatre, Rafael Spregelburd, German theatre field, Berlin Schaubühne, playwright.*

Rafael Spregelburd, nacido en Buenos Aires en 1970, constituye uno de los paradigmas más claros de indagación de procedimientos novedosos de escritura escénica en Argentina. Manifiesta una tendencia epocal al desarrollar simultánea o alternativamente los roles de dramaturgo, director y actor de manera sostenida en proyectos de teatro alternativo. Con frecuencia, colabora con otros artistas de edad similar a la suya, como Andrea Garrote, Santiago Governori, Javier Drolas y Maximiliano de la Puente.

Su práctica escritural está fuertemente incidida o intervenida por la dimensión escénica del fenómeno teatral, con la que guarda relaciones múltiples; idea sus obras para su grupo El Patrón Vázquez<sup>1</sup> o en colaboración con él, escribe a la par de su labor de dirección de actores, «sobre la escena». Como actor, trabaja en sus propias obras y se destaca, especialmente, en sus *performances* para cine<sup>2</sup>. Su caso ejemplifica, respecto de las últimas dos décadas, lo dicho por Woodyard:

<sup>1</sup> Integrado por Andrea Garrote, Mónica Raiola, Héctor Díaz y Alberto Suárez, con dirección de Spregelburd.

<sup>2</sup> De sus trabajos como actor de cine cabe mencionar *Las mujeres llegan tarde* (Marcela Balza, 2010); *Música en espera* (Hernán Goldfrid, 2008); *La ronda* (Inés Braun, 2008); *Animalada* (Sergio Bizzio, 2001). Y, especialmente, *El hombre de al lado* (Gastón Duprat y Mariano Cohn, 2009), por el que Spregelburd obtuvo el premio al Mejor Actor (compartido con Daniel Aráoz, co-protagonista del film) en la XVI Mostra de Cinema Llatinoamericà de Catalunya, España.

Los estudiosos norteamericanos del teatro solemos observar que el teatro argentino es el más rico del hemisferio no sólo por la cantidad de los estrenos y publicaciones sino también por la calidad de sus textos. Aunque no tiene una historia tan larga como algunos países, ha logrado en el siglo xx un nivel impresionante que le da una acogida internacional (1997, p. 8).

Spregelburd comparte también con muchos autores coetáneos una característica poco considerada por la crítica, una importante capacidad de gestión, que se manifiesta en la búsqueda, obtención y explotación sistemática de subsidios, becas e invitaciones a festivales y giras. La habilidad en este aspecto organizativo es en parte tributaria de la experiencia histórica exitosa de grupos como *El Periférico de Objetos*, que conquistaron la escena internacional en los años noventa, cuando la globalización tocó al micromundo teatral porteño (Baró, 2010, p. 8).

Como autor, ha sido largamente reconocido desde 1992, cuando su pieza *Destino de dos cosas o de tres* recibiera el Primer Premio Nacional de Dramaturgia. Ya había obtenido con anterioridad dicho premio por *Cucha de almas*, y fue entonces el autor más joven en ser galardonado. A estas le seguirían numerosas distinciones, entre las que destacamos aquí el Premio Tirso de Molina de la Asociación Española de Cooperación Iberoamericana a la Mejor Obra Hispanoamericana y los Premios María Guerrero y Teatro del Mundo al Mejor Autor y Mejor Director por *La estupidez* (2003). Por *La paranoia* ganó el Premio Casa de las Américas. Hay traducciones de sus obras al alemán, italiano, francés, inglés británico y americano, y checo.

Creador de efectos nuevos, Spregelburd tiene conciencia sobre el poder innovador de su dramaturgia<sup>3</sup>. Esta se ubica dentro del recambio teatral que naturalmente se dio con el retorno de la democracia en la Argentina, aparece atravesada por el contexto específico de la crisis financiera que eclosionó en 2001, y la supera a través de una importante proyección internacional. En esto el autor se acerca a otros artistas reconocidos como Javier Daulte, Daniel Veronese o Federico León, todos volcados hacia los procedimientos creativos por sobre lo temático (Graham-Jones, 2008).

El teatro de Spregelburd, quien siguió algunos cursos de Filosofía y Letras, es extremadamente intelectual, y en igual grado, divertido y entretenido. Aborda incesantemente la relación entre lo real y lo construido desde la cultura, con

<sup>3</sup> El Acta del Premio Casa de las Américas fundamenta su elección mencionando los siguientes atributos: «Por la creación de un universo dramático, original y poético, cruce de comicidad, metaficción y filosofía. Por la diestra elaboración de una teatralidad paradójica impulsada por estímulos provenientes de la matemática y la teoría del caos... Un texto que amplía el horizonte de la representación, y construye estructuras narrativas renovadoras en la dramaturgia latinoamericana».

un enfoque metalingüístico, demasiado señalado en su primera etapa (Bulman, 2008). La crisis socioeconómica post menemismo lo encontró gestando proyectos faraónicos. *Bizarra* (2003), su teatro-novela o culebrón nacional, contó con diez extensos capítulos (diez obras de teatro), estrenados a ritmo semanal en una experiencia inédita en nuestro país. Un material narrativo complicado, «... escrito a horcajadas entre la estupidez absoluta de la telenovela latinoamericana y la vivencia alucinada del derrumbe concreto de nuestro país... una mezcla de fantasías menemistas, perversiones monetario-cavallistas y alianzas satánico-duhaldistas» (Spregelburd, s. d.). Constituye un buen y original ejemplo de cómo la representación teatral está determinada por las condiciones económicas de producción, tanto como por el imaginario colectivo: en este caso, una combinación de escasez de medios, descreimiento y absoluta disociación de artistas y público respecto de los representantes políticos, que resultó en una obra abundante y desaforada.

Para ese entonces ya estaba en pleno desarrollo su *Heptalogía de Hierónymus Bosch*, serie de siete complejas obras cuyo hipotexto es *La tabla de los siete pecados capitales* pintada por El Bosco a fines del siglo xv. A ella pertenece *La estupidez*, considerada por su autor, en un juicio con el que coincidimos, su mejor obra. La puesta en escena duró unas tres horas y media, con intervalo. Una extensión poco frecuente para el teatro argentino, acorde a un texto dramático rico que expande las formas lingüístico-teatrales y provoca la reticencia de algunos críticos. También se montó en Alemania, México, Francia, Reino Unido y Estados Unidos.

Su comentario permitirá observar de qué manera signos de diversa naturaleza son articulados mediante procedimientos dominantes para engendrar significado (Bobes, 1987, pp. 44, 38; Fischer-Lichte, 1999; Naugrette, 2004). Toda la acción dramática de *La estupidez* se desarrolla en una habitación prototípica de un motel de ruta norteamericano, en las afueras de Las Vegas, ciudad atestada de casinos y *shopping malls*, un no-lugar por excelencia. Un ventanal y su cortinado hacen las veces de segundo telón, dividiendo el espacio en el sentido de la profundidad del escenario, de manera que la mirada pueda atravesar ambos lugares y contemplar acciones simultáneas. Cada uno de los cinco actores representa entre cuatro y cinco personajes en cinco historias distintas: policías de servicio en una relación homoerótica, amigos tratando de estafar casinos mientras vacacionan, espías que venden obras de arte en el mercado negro, un genio de la física y su familia disfuncional, una joven discapacitada y su hermano manipulador. El *tempo* de la acción es rápido, en la medida en que las entradas y salidas de los personajes se

repiten vertiginosa y, acumulativamente, los cruces a nivel de fábula se complejizan, y el espectador se ve atraído centrípetamente hacia un universo ficcional barroco<sup>4</sup>. El espacio escénico es soporte de un continuo proceso de resignificación, muy efectivo si consideramos que no hay cambios escenográficos, y a la vez el cambio de espacios dramáticos es incesante. La invitación al espectador a asumir o decodificar el procedimiento en función de la inteligibilidad de la obra es tácita y acorde al horizonte de expectativas que ella establece. La inclusión de dos puertas es el mecanismo que posibilita la creación de la ilusión de contemplar al menos cinco habitaciones de hotel diferentes, donde ocurren las distintas historias; a través de esas puertas, el baño y el patio exterior permiten que el espacio escénico «se vacíe y cambie». Las cortinas del ventanal facilitan también esa circulación de los personajes que intervienen en una escena y desaparecen de la vista del espectador mientras, simultáneamente, ingresan por las puertas nuevos personajes.

De esta manera, el verosímil de la obra juega astutamente en torno de la mimesis realista del espacio. Aunque el cuarto siempre permanece igual, en este incesante cambio espacial inciden excepcionalmente algunas modificaciones en la escenografía, indicadoras de que la habitación no es la misma, o que incluso el motel ha cambiado. Spregelburd cultiva así una particular ilusión referencial cuyo artificio devela momentáneamente, mediante sutiles fracturas, sugiriendo el mecanismo de construcción de la obra, como cuando dos personajes observan sucesivamente y, desde diferentes puntos de vista, el choque de una camioneta Land Rover, a la manera de un *flashback* cinematográfico (escenas 16 y 17); incorpora entonces de manera refinada operaciones narrativas propias del cine.

Lejos de ser una comedia de puertas, *La estupidez*, con su aire «retro» y sus referencias a las series americanas de los años '70 y '80, muestra la relativización de todo anclaje territorial en los espacios de tránsito y pone en escena algunas transformaciones de la subjetividad imperantes en la posmodernidad, en relación con la pérdida de cualquier sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria, y del sentido progresivo del tiempo como tiempo de aprendizaje.

El sistema de la gestualidad abarca la mímica facial y aspectos relevantes de la proxémica del actor, signos vinculados con la expresión de la corporalidad. Esta

---

<sup>4</sup> «El tiempo es invisible e interior. Determina la rapidez o la lentitud de la puesta en escena, recorta o prolonga la acción, y acelera o reduce la velocidad de la dicción» (Pavis, 1996).

y otras puestas de El Patrón Vázquez permiten apreciar un estilo de actuación irónico. Infante ha advertido que el trabajo de Andrea Garrote con la mirada cómplice-maqueta muestra su filiación con la tradición del actor popular (Infante, M., Libonati A. & Pozner A., 2008, p. 100). Creemos que su uso de la hipérbole y la ironización manifiesta rasgos compartidos en tanto componentes dominantes de la poética de actuación grupal. Como el autor escribió la obra sabiendo que la iba a poner en escena con su equipo, que intervino en el proceso creativo, la gestualidad marcada en las didascalias del texto dramático guarda relación con el proceso de ensayos y puesta en escena. El número reducido de actores pensado para resolver una superposición argumental complicada (que genera uno de los efectos más potentes en el receptor) supone una disponibilidad actoral amplia. Y una dirección de actores eficaz, en tanto el mecanismo que permite que los intérpretes salgan de escena reingresando a los diez segundos caracterizados como un personaje diferente, a lo largo de toda la representación, debe calibrarse acabadamente. Por otro lado, el trabajo con el gesto expresa en *La Estupidez* un semantismo global asociado con una idea de incomunicación de tintes apocalípticos, que manifiesta cierta filiación con el absurdo y el grotesco<sup>5</sup>. Los vendedores del cuadro gesticulan entre sí improvisando la mentira sobre su origen y cualidades, mientras los sucesivos interesados en la compra van agigantando de manera alucinante la historia de la témpera, hasta poner a los engañadores en el lugar de los engañados. En el caso de la historia de los policías, el romance entre Zielinsky y Wilcox se expresa en una gestualidad que obstaculiza o disminuye su comunicación con los otros personajes. La escena final (n.º 22) condensa esta cuestión mostrando el intento de comunicación por parte de los policías con Ivy (que utiliza la oralidad de manera muy rudimentaria) mediante una secuencia de lengua de señas, e ilustra la deconstrucción irónica de los lugares comunes y posiciones

<sup>5</sup> «Los referentes culturales que han incidido en mí los veo en mil sitios imprecisos: Chéjov, Carver, Borges, Auster, Fassbinder, Joyce, los absurdistas franceses (sobre todo Adamov)... Auster me gusta mucho, sobre todo en relación con el estudio del azar, de la posibilidad de que se dé el verdadero azar en la literatura. Me interesa mucho su reflexión teórica, en libros como *La invención de la soledad*. Esta me ha influido probablemente más que sus novelas. Creo que será más fácil decir dónde no veo ninguna influencia... Racine, Lorca, Molière. Ocurre que mi acercamiento a leer teatro ocurrió a partir de los absurdistas franceses, y cuando yo era muy chico (alrededor de los diez años). Pues bien: yo siempre creía que el teatro era eso. Eso que hacían Ionesco, Cocteau, Adamov. Para mí, en la confusión de la infancia, la escritura teatral era "absurda", mientras que la literatura era seria. Algo de esta confusión aniñada continúa en mí. Otros autores, en cambio, han partido probablemente de Shakespeare, o de los griegos, y luego han visto con asombro lo que ocurrió con las vanguardias. Pero para mí, siempre fue al revés» (De nuestra entrevista con el autor, inédita).

políticamente correctas, en este caso relativos a las discapacidades (Spregelburd, 2004, pp. 163-171).

En *La Estupidez*, se acumulan las referencias a las teorías del arte moderna y posmoderna. El juego avasallante con este último discurso manifiesta, a la manera de un reflejo, la vocación del autor de socavar e ironizar las pretensiones miméticas de un arte teatral basado en la referencialidad y la totalización representativa. Según Libonati, toda su poética podría enfocarse como «... simple parodia al realismo» (Infante, M., Libonati A. & Pozner A., 2008, p. 97). Tras la verbosidad hilarante de Emma Toogod y Richard Troy para construir un mito que permita vender un desecho como obra de arte, mentira superada por nuevos datos aportados por los compradores, se vislumbra la relativización de todo referente seguro. Spregelburd parodia también el «*American way of life*» a golpes de zapping. La estrategia de composición incluye signos «volátiles» que circulan de manera azarosa por las cinco historias (los *snacks*, el cheque, el dinero), eventuales hilos conductores cuya asombrosa emergencia produce comicidad, operando a la vez como claves de difícil aprehensión para el espectador. Son también elementos de fuga y distorsión que distancian esta poética del realismo y coadyuvan a instalar una dinámica significativa sostenida en la mutabilidad, el exceso, el barroquismo, la interferencia, la proliferación y el humor irónico estructural<sup>6</sup>. En ella la invitación al entretenimiento y la risa se marida con la crisis de la representación, enfrentándonos al riesgo de caer en el vacío semántico. El final de la obra parece decirnos, con el fluir de la conciencia de Wilcox pasado en *off* mientras se produce el grotesco diálogo en lengua de señas, que todos somos partícipes de que la sociedad humana haya llegado a los excesos de nuestra contemporaneidad: materialismo exacerbado, relaciones despiadadas y abandonicas, explotación capitalista de los adelantos científicos, incomunicación, simulacro y necesidad. La alusión a ese ojo de Dios que nos mira, signo que Spregelburd recupera de la etapa tardomedieval, se resignifica de esta manera a través de técnicas teatrales experimentales y procedimientos de los *mass media*, y genera un efecto paródico sobre las lecturas sociales que

---

<sup>6</sup> En otros textos se trata de elementos mítico-religiosos que Spregelburd toma del cristianismo, el judaísmo o la cultura egipcia, para mixturarlos y hacerlos resonar con narraciones de la cotidianidad actual, muchas veces banales o grotescas. Uno de los efectos de dicha inclusión es la captación, a través de un humor agrídulce, de que la humanidad cultiva desde tiempos remotos ciertas ideas que regresan, como la de la conexión entre el mundo de los vivos y de los muertos mediante una llave que los comunica, pérdida y siempre buscada. Dentro de la *Heptalogía*, esta idea está trabajada específicamente en *El pánico*, y más recientemente en *Todo* (2010).

realizamos como partícipes de nuestro medio (Infante, M., Libonati A. & Pozner A., 2008).

Spiegelburg es hábil para responder a la vocación de las instituciones extranjeras cuando pretenden que el teatro latinoamericano tematice de manera convencional aspectos asociados a nuestras culturas, y los tiña de color local (cfr. 2007, pp. 34-35). Disertó al respecto en una conferencia en la Universidad de Friburgo, «Teatro y crisis de la realidad, una bisagra argentina» (2002), y también en la mesa redonda «¿El arte como quinto poder?» en el coloquio mensual Streiträume, de la Schaubühne de Berlín (de los que vuelve a participar en 2010, dedicado entonces al tema «Las 3 Américas»). Publicó además ensayos sobre la cuestión en las revistas *Humboldt*, *Theater der Zeit*, *Festival de Viena* y *Hamburger Heft* del Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo.

Los datos precedentes anuncian que Alemania es el país extranjero donde mayor recepción ha tenido su obra. El dramaturgo ha sido autor en residencia de varios de sus teatros: el Deutsches Schauspielhaus (2000-2001), el Theaterhaus de Stuttgart (2002), la Schaubühne de Berlín (2004 y 2005) y el Münchner Kammerspiele de Munich (2007). En 2008 es autor comisionado por la Fundación Frankfurter Positionen dentro de su ciclo Leben 2.0 para la escritura de una obra para ser estrenada en el Schauspiel Frankfurt.

Muchas de sus obras se han montado en Alemania. En 2000 se lee en formato de semimontado *La inapetencia* (*Die Appetitlosigkeit*), *Heptalogía de Hieronymus Bosch I*, en el Deutsches Schauspielhaus, estrenada en 2001, en traducción alemana de Dieter Welke y bajo la dirección de Gabriella Bußacker. Mismo año, directora y sala para *La extravagancia* (*Die Überspanntheit*), *Heptalogía de Hieronymus Bosch II*, en traducción de Patrick Wengenroth. *La escala humana*, escrita en colaboración con Daulte y Tantanián, participó simultáneamente de la programación del Hebbel-Theater de Berlín y del Deutsches Schauspielhaus.

La pieza tres de la *Heptalogía*, *La modestia* (*Die Bescheidenheit*), se estrena en alemán en 2001, en el Deutsches Schauspielhaus, con traducción de Patrick y Sonja Wengenroth. La dirección corresponde ya al propio Spiegelburg. En 2005 se montó en el Schlosstheater de Moers.

La obra que nos ocupa, *La estupidez*, fue comisionada por el Schauspielhaus para su proyecto «Schreibtheater». En enero de 2004, Spiegelburg dirigió una lectura en alemán, en la Schaubühne de Berlín, en el marco del Festival FIND IV. Allí se estrenaría en mayo de 2005 como *Die Dummheit*, con dirección de Tom Kühnel. También en alemán, la subió en el Theater Basel (Basel), Kosmos



Theater (Viena) y Staatstheater (Stuttgart); y en marzo de 2011 se estrenó en el teatro de Wuppertal.

*Heptalogía de Hieronymus Bosch 5, El pánico (Die Panik)* se leyó, en 2005, en el Festival FIND v bajo la dirección de Spregelburd y en traducción de Patrick y Sonja Wengenroth; y se estrenó en enero de 2007, en el Münchner Kammerspiele de Munich. En 2008, tiene dos nuevos montajes en lengua alemana, en las ciudades de Luzern y Karlsruhe, Badisches Staatstheater. Durante su estadia de 2005, el argentino preparó una *performance* sobre teatro y política en Buenos Aires, y revisó con el público alemán su obra reciente, especialmente *Bizarra*, de la que leyó fragmentos con actores alemanes (la experiencia se repitió durante el FIND de la Schaubühne, en 2010). Spregelburd ya había montado por encargo en 2002, en una coproducción del Theaterhaus de Stuttgart y el Staatstheater, la obra *Un momento argentino*, en traducción alemana de Almuth Fricke (*Ein argentinischer Augenblick*). Tematiza la dictadura militar y la vincula con el estallido de 2001; la vuelve a producir en 2005 la radio Süd West Rundfunk (SWR), Baden-Baden, con la dirección de Ralf Kröner y la participación de Spregelburd como actor. En enero de 2007, el director y autor suizo Reto Finger realiza una lectura dramatizada de esa versión en el Nationaltheater Mannheim dentro del ciclo Fingers Freunde, seguida de un debate con el autor. Esta obra, así como algunas de la *Heptalogía*, fue estrenada en Alemania pero no en Argentina. *La paranoia*, sexta pieza de su serie, es comisionada por la Akademie Solitude de Stuttgart mediante una estadia del escritor en calidad de artista en residencia, y se muestra en Berlín durante el FIND x (la edición anterior del festival había incluido *Buenos Aires*, que pertenece al proyecto internacional *Three Cities*). Por su parte, la Schaubühne comisionó en 2009 a Spregelburd para la escritura y montaje de *Todo*, estrenada ese año por El Patrón Vázquez durante el festival *digging deep and getting dirty*; también participó del *Internationales Autorenfestival zu Identität und Geschichte*, y se reestrenó, en alemán, en el Badisches Staatstheater de Karlsruhe (2010).

Todas las obras de la *Heptalogía* han sido editadas por Suhrkamp Verlag; también *Un momento argentino*. *Raspando la cruz (Die Unsichtbaren)*, 1998) y *La escala humana (Der menschliche Maßstab)*, 2000) tienen versiones en alemán firmadas por Almuth Fricke. *Buenos Aires*, *Todo* y *Bizarra* fueron traducidas entre 2008 y 2010 por Patrick y Sonja Wengenroth, y publicadas por Suhrkamp. Pro-Helvetia y Goethe Institut publicaron *Apátrida* en versión de Jana Beckmann, en 2010.

Spregelburd también es traductor de alemán e inglés. Tradujo del alemán *El Dorado* de Marius von Mayenburg, que dirigió y actuó junto a El Patrón

Vázquez dentro del ciclo 4x4 del Instituto Goethe de Buenos Aires. En 2006 hizo lo propio con *Nadar perrito* (*Schwimmen wie Hunde*) de Reto Finger, dirigida en este caso por Andrea Garrote. El dramaturgo también tradujo del inglés y del alemán a Harold Pinter, Steven Berkoff y Sarah Kane, entre otros, y dictó en la ciudad de Mülheim an der Ruhr un taller para traductores, durante el encuentro Theaterstage: Stücke 09.

En una entrevista realizada por Nina Peters para la revista *Theater der Zeit*, Spregelburd reflexionó sobre su experiencia en Alemania, inédita para un teatrista argentino:

Yo he podido trabajar bastante en Alemania, y es un país que me gusta mucho y —no hace falta decirlo— un modelo teatral para muchas culturas. Sin embargo, algunas cosas me resultan impensables. Las obras suelen elegirse desde las direcciones de teatros que están más preocupados por establecer una marca de pertenencia, un diseño de personalidad, antes que una real preocupación por las obras en sí. Muchos teatros han logrado un nivel de calidad ejemplar, y sólo quieren conservarlo, repetirlo, establecerlo en términos comparativos frente a otros teatros, y poder así seguir accediendo a los subsidios estatales que permiten su existencia. Esto es lógico. Los teatros alemanes pelean una dura lucha sin cuartel por demostrar cuán necesarios son, frente a las otras alternativas. Yo siento que —en esas condiciones— es muy difícil pensar bien el teatro. Pero es un tema muy arduo. El sistema teatral alemán funciona dentro de un macrosistema mayor, con sus reglas y excepciones: el sistema democrático alemán, y ahora también, si se quiere, el sistema político del mapa europeo. Hablar de las diferencias entre tal paisaje y el nuestro ocuparía el espacio entero de esta revista. Ojalá las distintas realidades teatrales pudieran aprender unas de otras para tomar lo mejor de cada una de esas realidades y desechar lo peor (Peters, Nina, s. d.).

Si la respuesta de Spregelburd a la pauperización que sufrió Argentina como consecuencia del proceso neoliberal de privatizaciones ha sido una reduplicación de la apuesta estética, es pertinente señalar que su tendencia al exceso, asimismo, responde a otros orígenes, tal como él mismo ha reconocido:

Después de la hecatombe que se produjo en el teatro europeo de los cincuenta, con los absurdistas, caben dos posibilidades. Una es detenerse y ya no escribir nada más, o al menos, comprender que escribir teatro es escribir sobre las enormes limitaciones del teatro. La otra es buscar alguna respuesta desesperada. Creo que de una u otra manera, todo autor debe pensar qué responder al cimbronazo técnico, temático, narrativo del teatro de aquel momento.

En ese sentido, mi teatro es una de estas respuestas desesperadas. Cierta gusto por lo barroco, por lo abundante, por el malentendido permanente que se enrosca sobre sí mismo, cierta apelación a la figura geométrica del Fractal, ubican a mi teatro en las antípodas de un Beckett. Pero surge de él, de las preguntas que le ha dejado a nuestro siglo. Mi teatro no cesa de formularse las preguntas esenciales sobre el arte

de la representación, y repite que el destino del hombre ya no nos parece trágico, sino, nuevamente con Beckett, ridículo (Peters, Nina, s. d.).

La comicidad verborrágica y colorida de esta poética hace entretenida y grata la labor expectatorial. Si la búsqueda constante de variaciones en los procedimientos de escritura puede producir eventualmente cierto efecto de artificiosidad, como en *Bloqueo* o *La Paranoia*, en los trabajos estrenados más tarde, una mayor presencia de la emotividad abre el sistema dramático a otras dimensiones.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baró, P. (2010). Producir teatro independiente. *Saverio* (número especial dedicado a la gestión y producción de proyectos escénicos), 3.10, 8-10.
- Bobes Naves, M. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bulman, Gail (2008). Rafael Spregelburd's La Heptalogía de Hieronymus Bosch: I, II, III. En *Gail Bulman Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Latin American Theatre* (pp. 153-193). Lewisburg, Bucknell.
- Casa de las Américas (2007). *Acta del Premio Casa de las Américas*. Recuperado 24 sep. 2010 <http://www.casa.cult.cu/premios/literario/2007/premios.php>
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco.
- Graham-Jones, Jean (2008, Marzo) *Un vacío crítico: los traslados al norte del teatro argentino*. Conferencia presentada en el VII International Conference. Festival on Latin American Theatre Today. The Department of Foreign Languages & Literatures. Virginia Tech University, Blacksburg. Mimeo cedido por la autora.
- Infante, M., Libonati A. & Pozner A. (2008). Indagatoria sobre los signos semánticos de base en *La Estupidez* de Rafael Spregelburd. En Roger Mirza (ed.) *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen* (pp. 95-100). Montevideo: Udelar.
- Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro. Una presentación de las principales teorías del teatro y una reflexión transversal sobre las problemáticas de la creación teatral*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Pavis, P. (1996). Performance Analysis: Space, Time, Action. *Gestos*, 2.22, 11-32.
- Peters, Nina (s. d.). Die Zone des bewussten Unsinn, *Theater der Zeit*, 4 (traducción al alemán de Almuth Fricke).
- Spregelburd, R. (2004). *La Estupidez / El Pánico. Heptalogía de Hieronymus Bosch IV y V*. Buenos Aires: Atuel.
- Spregelburd, R. (s. d.). Esto es Argentina: bienvenidos a la tierra bizarra. En *Humboldt*. Mimeo cedido por el autor.
- Spregelburd, R. (14 abr. 2007). Cómo curarse de la realidad con teatro. *Ñ*. pp. 34-35.
- Woodyard, G. (1997). Prólogo. En O. Pellettieri (Ed.). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)* (pp. 7-9). Buenos Aires: Galerna.